



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

ESTUDOS INTERPRETATIVOS DO TENOR NAS ÓPERAS
RIGOLETTO E *UN BALLO IN MASCHERA*
DE GIUSEPPE VERDI

Marcos Freire dos Santos
(Licenciado)

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre
em Música – Interpretação – Canto

Este trabalho de projecto não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri

Orientador: Professora Doutora Vanda de Sá

Co-Orientador: Professora Liliana Bizineche

Setembro 2010

Resumo

Título - “Estudos interpretativos do Tenor nas Óperas *Rigoletto* e *Un Ballo in Maschera* de Giuseppe Verdi”

Giuseppe Verdi, um dos compositores principais do século XIX, deu grande importância ao papel do Teatro e do Drama nas suas óperas, factores estes que até então não tinham sido explorados pelos seus antecessores. Assim, Verdi criou um estilo novo muito próprio, com linhas melódicas diferenciadas e com uma acção musical bastante acentuada.

Aparece então o Tenor Verdiano, em cujo papel o timbre vocal e a capacidade dramática foram estudados ao mais ínfimo pormenor pelo compositor. O Tenor em Verdi tem várias categorias, isto é, pode ser lírico ou dramático, e dentro de cada uma destas categorias pode ter abordagens distintas, pelo que a voz de Tenor em Verdi ganhou uma dimensão diferente.

Como objecto de estudo a nível interpretativo, foram seleccionadas duas gravações das óperas *Rigoletto* e *Un Ballo in Maschera* com intervalos de 40 anos entre si. Ao analisar estas gravações conclui-se que se deram grandes mudanças a nível de interpretação, sendo que o factor mais marcante foi o aparecimento em força do encenador nos dias de hoje.

Abstract

Title - “Interpretation Studies of the Tenor in the Operas *Rigoletto* and *Un Ballo in Maschera* by Giuseppe Verdi”

Giuseppe Verdi, one of the leading composers of the nineteenth century, gave great importance to the role of Theater and Drama in his operas, which until then had not been exploited by his antecessors. Therefore, Verdi created a new style very unique, with different melodic lines and a musical action rather sharp.

As a consequence, the Verdian tenor appears whose vocal timbre and dramatic ability were studied in the greatest detail by the composer. The tenor in Verdi has several categories, i.e., can be lyrical or dramatic, and within each category he can take different approaches, for which the Tenor voice in Verdi gained a different dimension.

As a subject to study the interpretative level, it was selected two recordings of the operas *Rigoletto* and *Un Ballo in Maschera*, with a 40 year interval between them

By analyzing these recordings, it can be concluded that there were big changes in terms of interpretation, and the most pronounced factor was the emergence of the stage director in the present days.

Conteúdo

Capítulo 1 Introdução	1
Capítulo 2 Do <i>Bel Canto</i> ao Romantismo	3
2.1 O <i>Bel Canto</i>	3
2.2 O Romantismo	5
Capítulo 3 A Voz do Tenor	9
3.1 Características da voz do Tenor	9
3.2 A Voz do Tenor no Romantismo Italiano e no <i>Bel Canto</i> (1792-1868) - as diferenças	11
3.3 O estilo Verdiano: as dinâmicas de Verdi	13
3.4 O Tenor Verdiano	15
3.4.1 Tenor Dramático - exemplos	15
3.4.2 Tenor Lírico - exemplos	16
Capítulo 4 Verdi e a Forma	19
4.1 Árias	20
4.2 <i>Duetto</i> s	21
4.3 <i>Finales</i>	22
4.4 Verdi e os Libretistas	23
4.5 Verdi e o Teatro	24
Capítulo 5 Contexto Histórico das Óperas <i>Rigoletto</i> e <i>Un Ballo in Maschera</i>	25
5.1 Contexto Histórico-Social em Itália entre 1849-1859	25
5.2 Contexto Histórico da Ópera <i>Rigoletto</i>	30
5.3 Contexto Histórico da Ópera <i>Un Ballo in Maschera</i>	32
Capítulo 6 A interpretação dada pelo compositor	35

Capítulo 7 Características interpretativas	39
7.1 A Nível Musical	39
7.1.1 Ópera <i>Rigoletto</i> - Duque de Mântua – Tenor	39
7.1.2 Ópera <i>Un Ballo in Maschera</i> - Riccardo - Tenor	41
7.2 Análise interpretativa de registos Antigos e Actuais	42
7.2.1 Análise Interpretativa das gravações de <i>Un Ballo in Maschera</i>	45
7.2.2 Análise interpretativa das gravações de <i>Rigoletto</i>	47
Capítulo 8 Conclusão	49
Anexo A Biografia de Verdi	53
Bibliografia	55
Consulta de Sites	57

Índice de Figuras

Figura 1 – <i>Un Ballo in Machera</i> , gravação de 1967.	43
Figura 2 – <i>Un Ballo in Machera</i> , gravação de 2005.	43
Figura 3 – <i>Rigoletto</i> , gravação de 1961.....	44
Figura 4 – <i>Rigoletto</i> , gravação de 2004.....	44

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Divisão Política da Itália pré-1861	26
Tabela 2 - Lista de créditos da gravação analisada da ópera <i>Un Ballo in Machera</i>	43
Tabela 3 - Lista de créditos da gravação analisada da ópera <i>Rigoletto</i>	44

Capítulo 1

Introdução

Giuseppe Verdi foi um dos principais compositores do Romantismo, introduzindo nas suas óperas o papel importante do Teatro e do drama que até então não tinham sido explorados pelos seus antecessores. Verdi compôs bastantes óperas para a voz de Tenor, criando o seu próprio estilo, um estilo muito novo, com linhas melódicas diferentes e com uma acção musical bastante acentuada. Surge então o Tenor Verdiano, em cujo papel, o timbre vocal e a capacidade dramática eram estudados ao mais ínfimo pormenor pelo compositor.

O papel do Tenor nas óperas de Verdi é bastante diversificado em termos vocais. Nalguns papéis de óperas de Verdi, tais como Alfredo em *La Traviata*, é necessário uma voz mais ligeira, com uma *tessitura* vocal alta, e com capacidade de cantar linhas melódicas sustentadas. Por outro lado, no papel de *Don Alvaro* na ópera *La forza del destino*, é requerido um tenor com características mais dramáticas a nível vocal, isto é, com mais peso na voz e notas altas bastante incisivas.

Verdi surge num período de transição e de transformações de ideais políticos e sociais na segunda metade do século XIX.

A voz do tenor para cantar Verdi, no período Romântico, tinha de ser mais lírica e mais robusta que no período que o antecede – o *Bel Canto* – e com um timbre mais dramático, de forma a projectar para o público todo o drama que Verdi tanto expôs nas suas óperas. Assim, para situar o estilo Verdiano, esta dissertação apresenta os dois períodos entre os quais o

estilo Verdiano surge – o *Bel Canto* e o Romantismo – caracterizando o papel do Tenor em ambos os períodos.

De forma a abordar a interpretação do papel do Tenor , tendo como base de estudo as óperas de Verdi, seleccionaram-se duas óperas específicas para objecto de estudo: as Óperas *Rigoletto* e *Un Ballo in Maschera*. Estas operas são apresentadas no seu contexto histórico-cultural, que é brevemente referido ao longo destas páginas.

De cada uma destas óperas foram escolhidas duas gravações em DVD, com intervalos de cerca 40 anos entre si, que são utilizadas como documento de amostra no que respeita à abordagem de aspectos e convenções no domínio da interpretação.

As gravações escolhidas são muito ricas, e a sua análise comparativa revelou-se muito frutífera. Observaram-se, de facto, algumas diferenças na parte interpretativa, principalmente no que respeita à afirmação do papel do encenador na ópera, que nos últimos anos contribuiu bastante para mudanças significativas das interpretações dos cantores, como se analisa e conclui no decurso do presente trabalho.

Capítulo 2

Do *Bel Canto* ao Romantismo

2.1 O *Bel Canto*

O estilo de ópera *Bel Canto* refere-se à ópera Italiana das primeiras décadas do século XIX, quando Gioacchino Rossini (1792-1868), Vincenzo Bellini (1801-1835) e Gaetano Donizetti (1797-1848) dominaram o universo operático.

A técnica de canto valorizava um canto suave, ou *legato*, em toda a amplitude vocal. Também era importante a capacidade de executar sem esforço todos os tipos de ornamentos para decorar as linhas vocais. Assim, o uso de um som mais suave, ainda que penetrante, no registo agudo foi fundamental para este estilo.¹

As principais marcas do estilo do *Bel Canto* foram²: a produção de um *legato* impecável, suave durante toda a escala do cantor, ou seja, sem transições bruscas; o uso de um tom claro e leve nos registos mais elevados; uma técnica ágil e flexível, capaz de executar

¹ Tommasini, Anthony, 2008 - *Bel Canto: Audiences Love It, but What Is It?* The New York Times. New York edition, p. 38.

² *Bel canto: History of the term & its various definitions*. 4 de Julho de 2010. <http://belcanto.iu.com>. (acedido em 4 de Julho de 2010).

floreados e ornamentos; um timbre focado, um ataque limpo, uma dicção límpida e clara e um fraseado gracioso baseado no domínio do controle da respiração.

Assim, a linha melódica é o aspecto essencial numa ópera de *Bel Canto*, não apenas nas árias mas também nos restantes trechos. As cenas oferecem longos trechos recitativos e prolongados tempos de virtuosas árias, a meio caminho entre a pura melodia e o recitativo de conversação.³

Considera-se que as obras para canto de compositores Italianos como Donizetti, Bellini, Rossini e as primeiras obras de Verdi, se inserem no quadro estético-estilístico do *Bel Canto*. Estes compositores compuseram obras vocais com longas frases, muitas vezes floreadas, que exibiam o talento e as capacidades vocais dos cantores. Tanto as frases longas, em *legato* sustentado (*sostenuto*) como as passagens rápidas que exigem agilidade (*fioritura*) caracterizam a linha vocal do *Bel Canto*.

Para além das belas linhas musicais compostas neste estilo, a arte da técnica vocal foi elevada a um tal nível de sofisticação, virtuosismo e requinte, que o *Bel Canto* se tornou realmente num casamento entre elevada técnica vocal e beleza na composição. Na opinião de Simi Valley⁴ “*both the singing itself and the music written for the voice were “bellissimi”*”.

³ Tommasini, Anthony, 2008 - *Bel Canto: Audiences Love It, but What Is It?* The New York Times. New York edition, p. 52

⁴ Valley, Simi, 2003 - *Bel Canto, Bella Lingua: The Italian Connection - Part 1: Operatic Singing Style*. p.7.

2.2 O Romantismo

Com a entrada do movimento Romântico, que tomou conta do século XIX, o gosto do público para o teatro de ópera evoluiu. Os compositores começaram a escrever obras que exigiam um canto mais intenso e poderoso.

Quando Giuseppe Verdi (1813-1901) entrou no panorama musical europeu no final da década de 1830, já se tinha dado uma grande mudança na escrita vocal da ópera Italiana. Esta mudança foi criada por compositores da geração anterior a Verdi, como Rossini, Bellini e Donizetti.

Esta nova abordagem musical e da linha vocal estava mais centrada no realismo dramático e na expressão directa dos sentimentos como refere Balthazar (2004:49): “*Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, and Gioacchino Rossini (whose careers were very successful in the 1820’s and 1830’s), were held responsible for the Bel Canto opera style right up to the romanticism style (...) Dramatic continuity is paralleled by continuity of musical style: the more frequent appearance of lyrical melody in the scena and declamatory singing (...)*”. As árias tornaram-se mais realistas, a *coloratura* masculina desapareceu gradualmente, e o contralto passou a ocupar o lugar do contratenor. Com o aparecimento das mulheres em palco, as vozes femininas foram gradualmente ocupando um lugar de destaque nas obras destes compositores, que começaram com cada vez maior frequência a escrever as suas obras para estas vozes mais agudas, dando lugar aos sopranos dramáticos.

Um exemplo desta evolução é a ópera *Il barbiere di Siviglia*, escrita em duas versões: a mais antiga para contralto, e outra versão posterior para soprano.

Este estilo Romântico, menos ornamentado e mais declamatório, trouxe novas regras: o cantor tinha que ter potência e amplitude vocal, articulação clara dos sons, expressão enérgica, a capacidade de projectar a voz de forma eficaz (os cantores depararam-se com orquestras cada vez maiores), e audácia no ataque. Já não era suficiente apenas fazer um

som bonito; o intérprete tinha que *viver* o seu papel intensamente, trazendo para o palco muita paixão, personalidade, emoções e humor⁵.

Para a voz de Tenor o registo agudo deixou de ser cantado em *falsetto*, como era regra no período *Bel Canto*, e começou a ser cantado em voz plena. Segundo Miller (1993:13): “*This new time brought big challenges to the vocal folds of Tenors, in particular of how to approach the high register (...)*”. Esta abordagem era requerida a partir de um Lá natural e logo seguido da famosa nota aguda Dó, originando a expressão de Dó de peito. Pretendia-se assim mostrar mais emoções fortes através da expressão vocal.

Quando Giuseppe Verdi apresentou a sua ópera *Nabucco* ao público Italiano, em 1842, enquadrou-se nas convenções do período Romântico, para o que criou um dos papéis de soprano mais ardentes no repertório lírico - o papel de *Abigaille* - um grande desafio vocal, com grandes intervalos melódicos (de quase duas oitavas) e exigindo da parte do intérprete grande agilidade e um domínio total da coloratura, nunca antes visto. O papel principal desta ópera exigia um novo tipo de voz de barítono – o barítono Verdiano – “*with a rich and full sound*”⁶. Essa voz deveria ser capaz de manusear uma vasta gama de nuances, acentuação e cor vocal, já que Giuseppe Verdi manteve uma das características básicas do *Bel Canto*: a necessidade de uma ampla gama vocal e de nuances.

Esta é a razão pela qual os cantores, ao cantar uma ópera de Verdi, devem ter sempre presente a noção de *Bel Canto* no fraseado. “*That notion is what nowadays singers have completely forgotten*” como diz De Van (1998:215). Neste sentido, as partituras do *Il Trovatore* (1853) e do *Otello* (1887) estão cheias de notas de carácter interpretativo escritas pelo compositor, sempre associadas à bravura vocal e à intensidade dramática.

⁵ Veilleux, Michel, 2001 - *Challenges of singing Verdi*. La Scena Musicale, p.95 “*the performer had to live the role with emotion, passion and humour*”.

⁶ Balthazar, Scott, 2004 - *The Cambridge Companion to Verdi*, p.202 “*Verdian baritone with a rich and full sound*”.

Carlo Bergonzi⁷, considerado o maior tenor de Verdi na era pós-guerra, afirmou que se Verdi é tão exigente, é porque escreve nas suas partituras tudo o que requer do cantor. As notas de carácter interpretativo utilizadas por Giuseppe Verdi nas suas partituras para guiar os cantores revelam as suas preocupações. Estas notas são testemunho da importância dada pelo compositor à composição vocal, e da exigência para com os cantores, dando-lhes a maior quantidade possível de informação para que a interpretação seja de acordo com o que o compositor concebeu.

Outros grandes compositores do Período Romântico foram Giacomo Puccini (1858-1924), Pietro Mascagni (1863-1945), Ruggero Leoncavallo (1857-1919) e Umberto Giordano (1867-1948).

No final do século XIX aparece o Verismo⁸, uma nova corrente dramático-musical cuja música, influenciada pela literatura do francês Émile Zola (1840-1902), passou a retratar as emoções primárias dos protagonistas das obras e incorporou na ópera argumentos reais da vida em substituição das tramas de enredo formal, mitológicas e absurdas.

⁷ **Carlo Bergonzi** (1924), nascido em 13 de Julho de 1924 em Vidalenzo, e um tenor italiano que teve grande expressão nas décadas de 50, 60 e 70 com interpretações de compositores italianos como Verdi, Leoncavallo, Puccini e Mascagni.

⁸ Também conhecido por Período Verista - O início do Período Verista musical coincidiu com a estreia da *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni (1863-1945) cujo libreto foi tirado do drama escrito pelo novelista Giovanni Verga (1840-1922), principal representante do Verismo literário Italiano. Outra ópera considerada protótipo do Verismo é a ópera *I pagliacci* de Ruggero Leoncavallo (1858-1919). Giacomo Puccini (1858-1924) foi considerado o compositor mais importante deste período, pois soube dar um realismo psíquico aos seus personagens e distinguiu-se pelas suas extraordinárias melodias e pela originalidade harmónica da sua orquestração.

Capítulo 3

A Voz do Tenor

3.1 Características da voz do Tenor

A palavra Tenor vem do latim *tenere*, que significa sustentar. No repertório operático clássico e romântico, os tenores costumam desempenhar os papéis masculinos principais, enquanto os coadjuvantes mais importantes estão a cargo das vozes mais graves (barítono ou baixo).

Segundo Miller (1993:4) “*the Tenor voice was the most capable of obtaining the best feeling from an audience*”, embora seja a voz mais artificial. Por outro lado os barítonos têm uma voz mais natural, isto é, que assenta numa *tessitura* mais baixa e mais confortável à voz humana (de Sol² a Lá⁴). A voz do tenor está assente num registo mais alto e mais difícil de alcançar (de Dó³ até Dó⁵).

Segundo Moran (2003:23) “*a regular tenor without the help of a voice teacher only reaches fa⁴, after this it is required to cover the sound properly in order to go up on the high register*”. Assim, para a voz do tenor é necessário construir um registo vocal de notas acima de um Fá⁴ para dominar o registo agudo, que é a principal característica da voz do tenor. Essa construção é feita com ajuda do professor de canto.

Grande parte do repertório romântico e do *Bel Canto* do tenor assenta numa *tessitura* alta, a partir de um Fá4 até um Dó5, exigindo um trabalho técnico mais árduo. Também Garcia (1971:21) reforça a ideia: “*In the tenor voice a series of succeeding sounds of equal quality on a scale from low to high should be the solid basis of a tenor’s technique producing sounds of equal quality*” - daí a dificuldade em ser-se Tenor.

A voz do Tenor requer um maior esforço de funcionamento dos músculos da garganta e um domínio técnico da emissão da voz mais apurado do que as outras classes vocais. “*Teaching a tenor is always a challenge*” como refere Miller (1993:2) e nos dias de hoje há inclusivamente professores que se recusam a ensinar esta voz.

Uma das grandes dificuldades da voz do tenor é aprender a controlar a mudança de registos vocais. Dentro de uma escala de duas oitavas ocorrem várias mudanças a nível da garganta, e segundo Van den Berg (1963:62) no seu livro “*Voice*”, todos os tenores têm esta quebra no seu registo vocal. Esta mudança ocorre com frequência na zona de Fá4 para Sol4, tomando assim o nome de *zona di passaggio*. Segundo Miller “*the zona di passaggio must be skillfully negotiated if there is to be no break in the tenor voice*”. Assim é essencial escurecer o som a partir do Sol4, para se poder alcançar sem esforço as notas até ao Dó5.

O Dó5 é uma das notas requeridas por grande parte dos compositores desde o período *Bel Canto* até ao período romântico. Uma das árias principais do período *Bel Canto* que requer um grande controlo, por parte do tenor, das mudanças deste registo vocal - da *zona di passaggio* - é a ária *Una furtiva lágrima* da ópera *Elixir d’amore* de Gaetano Donizetti, já que esta ária está escrita na zona de Fá4 até Lá4, que é a zona de mudança de registo na voz de Tenor. No período romântico pode-se considerar como exemplo a ária *Je veux encore entendre* da ópera *Jerusalem* de Giuseppe Verdi que, para além de estar escrita num registo entre Lá3 e Dó5, ou seja, numa gama mais extensa, tem também uma das notas mais difíceis e desafiantes para qualquer tenor: o famoso Dó5 agudo.

Tradicionalmente, a voz do Tenor sempre foi associada à bravura, à virilidade, ao heroísmo e também ao romantismo, especialmente devido ao difícil alcance das notas altas nas partituras.

3.2 A Voz do Tenor no Romantismo Italiano e no *Bel Canto* (1792-1868) - as diferenças

A Voz do tenor é, no Romantismo Italiano, caracterizada pela sua paixão ardente, designadamente em *La Traviata*, *Aida* e *La Bohème*, uma vez que a grande maioria dos papéis para Tenor caracterizam jovens apaixonados e enamorados, como em *Madame Butterfly*, *Tosca*, *Il Trovatore* e *Don Carlo*, frequentemente não correspondidos pelas suas amadas, como em *Luisa Miller*, *La Traviata* ou *Un Ballo in Maschera*.

Na tradição dos papéis românticos Italianos os tenores são, na sua grande maioria, detentores de vozes líricas, com uma linha de *legato* muito exigida pelos compositores Italianos Românticos, tradição essa herdada do período anterior ao Romantismo – *O Bel Canto*.

A linha de *legato* consiste na junção das vogais com as consoantes nas notas certas, dando a sensação que as notas estão ligadas entre si, sem *portamento*, isto é, sem “escorregar” entre as notas. A voz de Tenor na ópera Romântica Italiana tem de ser uma voz detentora desta capacidade vocal, de cantar *legato*, como por exemplo na ária de Rodolfo da ópera *Luisa Miller*, “*Quando le sere al plácido*”. Outra característica da voz do Tenor neste período romântico é o facto de cantar em língua Italiana com uma dicção clara e aberta, respeitando as consoantes quando são duplas, como por exemplo nas palavras: *morbidezza*, *soffio*, *donna*, etc, cantadas assim com um acento elevado nas consoantes dobradas. As vogais são também muito importantes. Por exemplo, quando ouvimos a palavra *fanciulla*, devemos ouvir todas as vogais desta palavra de uma maneira clara e aberta, como na ária de Rodolfo na ópera *La Bohème* de Puccini, “*Che gelida Manina*”.

Nas suas partituras, Verdi assinala muitas das vezes a palavra *legato*, ou seja, requer que determinada frase seja especialmente cantada dessa maneira, como por exemplo na ária de Alfredo em *La Traviata*, “*De miei bollenti spiriti*”. O facto de se cantar as frases verdianas com *legato* e de forma correcta obriga ao intérprete um perfeito entendimento da língua Italiana e do estilo musical que está subjacente à música de Verdi, de forma a criar uma verdadeira Harmonia.

Assim, o Tenor romântico tem que ser apaixonado, ardente, detentor de notas agudas brilhantes e de fácil alcance, de um *legato* perfeito e de uma dicção suprema, como por exemplo na ópera *Rigoletto*, a ária “*La donna é mobile*”. A transmissão de emoções era um factor essencial nas óperas de Verdi, como por exemplo o amor no recitativo de Alfredo da ópera *La Traviata*, “*Lunge da lei*”, ou a raiva, o ciúme, a paixão e o ódio no recitativo de Rodolfo da ópera *Luisa Miller*, “*Oh fede negar potessi*”. Esta capacidade de transmitir emoções é muitas vezes conseguida com um *cantare parlando*, que consiste em cantar as notas com uma tal clareza que parece que se está a falar, quando na realidade se está a cantar. Mas a articulação é de tal forma clara que dá a noção que se está a falar, como por exemplo na ópera *Tosca* de Puccini, na ária de Cavaradossi, “*E lucevan le stelle*”.

Os principais compositores Italianos do Período Romântico (Verdi, Puccini, Mascagni, Giordano, Leoncavallo) escreveram música para Tenores com estas capacidades técnicas: o cantar *legato*, a dicção perfeita, as notas brilhantes e seguras e o cantar *parlando*.

Retrocedendo um pouco no tempo mas ainda no quadro dos compositores Italianos do período do *Bel Canto*, Bellini, Donizetti e Rossini compuseram também algumas obras relevantes para a voz do Tenor, entre as quais se destaca o *Otello* de Rossini aqui o Tenor tem de ser detentor de uma dicção clara, mas tem de ter acima de tudo uma grande leveza vocal, isto é, ter a capacidade de cantar muito rapidamente e com clareza escalas infindáveis de notas, e com grande articulação entre elas, ou seja, o cantar *legato* não se aplica tão ferozmente como no período Verista. Em Verdi o Tenor pode, e deve, ser detentor de uma voz lírica mais cheia e mais encorpada, até mesmo dramática – Tenor Lírico/Dramático – pois não tem que se deparar com uma série de escalas para cantar a andamentos muito rápidos, o que requer uma voz mais leve como em Rossini, Donizetti e Bellini – Tenor Ligeiro.

Uma das semelhanças entre estes dois tipos de tenor – o Tenor ligeiro para as óperas do período *Bel Canto* e o Tenor lírico/dramático para o período Romântico – é a exposição das notas agudas, mas em Verdi são na sua grande maioria notas estáveis, ou seja, de sustentação, e em Rossini, Bellini e Donizetti são notas de passagem e sobretudo cantadas a grande velocidade.

3.3 O estilo Verdiano: as dinâmicas de Verdi

A variedade das dinâmicas exigida por Giuseppe Verdi é bastante ampla que vai desde o *ppppp* ao *fff*. É essencial para os cantores de Verdi dominarem esta rica paleta de dinâmicas, o que explica porque é que os cantores que não conseguem lidar com delicadas nuances vocais (isto é, produzir uma verdadeira *messa di voce*) nunca poderão ser cantores Verdianos. Giuseppe Verdi é certamente o compositor do século XIX que mais exige a interpretação da dinâmica *Piano*. De Van (1998:331) salienta “*Verdian singers must have a breathing technique that allows them to modulate the voice through the all register (...)*”.

Outro requisito para os cantores Verdianos é a capacidade de usar diferentes modos de ataque das notas: ser capaz de cantar um *legato* perfeito (ou seja, passar de nota para nota, com suavidade completa), e dominar com igual facilidade o *staccati* (capacidade de cantar notas separadas com ligeiros acentos).

A capacidade de colorir as notas é também um requisito importante no canto Verdiano, exigindo variações subtis feitas *a tempo*, que aumentam a expressividade da música Verdiana. Os cantores devem utilizar os *rallentando*, *ritenuto* e *accelerando* para aumentar o efeito emocional transmitido pela música Verdiana tais como “agitado” (como aparece na ária “*Esultatte*” da ópera *Otello*), “com pena” (como na ária “*Ditte alla giovine*” da ópera *La Traviata*), “com tristeza” (como na ária “*Parigi o cara*” da ópera *La Traviata*), “com paixão” (como na ária “*Ah che la morte ognora*” da ópera *Il Trovatore*), “com amor” (como na ária “*E il sol dell’anima*” da ópera *Rigoletto*), “com ciúme” (como na ária “*Ogni suo aver tal femina*” na ópera *La Traviata*).

Assim, os cantores Verdianos devem ter uma enorme versatilidade vocal, como refere Richard Miller, pelo que alguns críticos e especialistas como Riccardo Muti⁹, sentem a necessidade de encontrar vozes “diferentes” para os papéis de Giuseppe Verdi. Ao analisar o papel do Riccardo em “*Un Ballo in maschera*” verifica-se que é requerido um tenor capaz de cantar suavemente e com brilho, características essas que estão associadas à categoria de

⁹ **Riccardo Mutti** - Maestro do *Teatro alla Scala* de Milão, Opera News Fevereiro, 2010

Tenore leggero, bem como de cantar com um *legato* e um *cantabile* perfeitos, capacidades essas associadas à categoria de um *Tenore Lirico*. Por fim, algumas partes desta ópera requerem ainda a habilidade de cantar com *slancio* e *squillo*, características da categoria de um *Tenore Spinto ou Dramático*. É raro encontrar um cantor que se sinta igualmente confortável e que cante com a mesma facilidade todas as facetas vocais deste papel.

3.4 O Tenor Verdiano

A voz ideal do Tenor Verdiano tem de reunir várias características: domínio do fraseado, ataques a tempo, rápida subtileza vocal, domínio das dinâmicas desde o *pianissimo* ao *fortissimo*, notas agudas sustentadas, clareza nas notas rápidas, dicção clara e aberta.

Verdi escreveu óperas essencialmente para dois tipos de tenor: Tenor Dramático cuja voz é mais potente e forte, capaz de cantar notas agudas sustentadas em *forte* até ao *fortissimo* (pois quase sempre a orquestra toca em *fortissimo*, como em Otello na ópera *Otello*, Manrico em *Il Trovatore*, Alvaro em *La Forza del destino*, Oronte em *I lombardi*, Radames em *Aida* e Don Carlo na ópera *Don Carlo*); e Tenor Lírico, cuja voz tem de ser mais doce, subtil e suave, com capacidade de cantar um *Pianissimo* e notas agudas sustentadas, e habilidade de fazer um fraseado *legato* (como em Alfredo na ópera *La Traviata*, Ducca no *Rigoletto* e Rodolfo na *Luisa Miller*). Nestas duas categorias vocais Verdi compôs alguns momentos musicais que são característicos do Tenor *Leggero* (*caballeta* de Alfredo em *La Traviata* - “*Oh mio rimoroso*” e de Macduff em *Macbeth* - “*Ah la paterna mano*”). Esta divisão de carácter acentuou-se com as óperas de Giuseppe Verdi.

3.4.1 Tenor Dramático - exemplos

A ópera *Il Trovatore* é muito exigente a nível vocal, em particular para o papel do Tenor (Manrico) que tem uma linha vocal bastante pesada, requerendo um tipo de voz de Tenor Dramático. Com momentos muito fortes e ao mesmo tempo uma orquestra muito pesada, a tocar em *forte*, a voz do tenor tem conseguir sobrepor-se à orquestra para se fazer ouvir. Tome-se como exemplo a ária “*Di quella pira*” com dois Dós agudos em *forte*, a ária “*Ah si ben mio*” com um Si bemol sustentado e grandes frases de *legato*, a ária “*Deserto sulla terra*” com um Si bemol sustentado, o dueto “*Ai nostri monti*” com um domínio das dinâmicas, em especial o *pianissimo*. Nesta ópera o Tenor Verdiano tem de dominar o *legato*, as dinâmicas *fortes*, as notas agudas sustentadas, as notas rápidas com clareza, e os ataques a tempo. Com estas exigências, o papel de Manrico é particularmente exigente pois é necessário ter um domínio técnico do fraseado e controlo de respiração bastante desenvolvido.

Também a ópera *Otello* requer um Tenor Dramático que, para além de estar sempre em palco, canta várias árias e duetos com notas agudas muito sustentadas, com uma orquestração bastante pesada, e requerendo domínio de grandes dinâmicas desde um *fortissimo* (como por exemplo na ária “*Exultate*”) a um *pianissimo* (como surge no dueto com o soprano “*Gia nella notte*”). Logo no início da ópera, o tenor faz a sua entrada em cena com a ária “*Exultate*” com um Dó agudo de peito em *forte*, seguido de um dueto com o soprano “*Gia la notte densa*”, depois o *ensemble* “*Quell ’innocente um fremito*” com várias frases em que é necessário um grande *legato*. O dueto com o barítono “*Sangue, sangue... Si pel ciel*” tem quatro Si bemois e um Dó agudo com vários *fortes* e *fortissimos*, o grande *ensemble* “*À terra eh piangi*” tem notas graves que têm de ser cantadas em *forte*, a ária “*Dio mi potevi*” tem dois Si bemois, e o fim “*Niun mi tema*” dois Si bemois sustentados em *fortissimo*, e com uma orquestra em *forte*.

3.4.2 Tenor Lírico - exemplos

Giuseppe Verdi não compôs apenas óperas para a voz de Tenor Dramático ou para vozes com bastante *squillo*. Por outras palavras, as óperas de Verdi não requerem só o Tenor com um domínio do *forte*.

Por exemplo na ópera *La Traviata*, em que o tenor interpreta o papel de Alfredo, um jovem apaixonado por uma cortesã parisiense, os duetos que o Tenor canta, “*Libiamo*”, “*Un di felice*” e “*Parigio o cara*”, requerem ao tenor, pela partitura, um canto subtil e doce, com fraseado e *legato* e domínio do *Piano* e *Pianissimo*. Na única *cena* e ária desta ópera em que o Tenor canta “*Lunge da lei ..de miei bollenti*”, o tenor não tem notas agudas sustentadas nem *fortissimos*, e quando tem um *forte* a orquestra está a tocar em piano, ou simplesmente não está a tocar, como acontece no fim desta ária. O momento mais dramático de Alfredo aparece no último acto quando canta com o soprano o dueto “*Gran dio morire si giovine*”. Esta ópera requer um tenor mais ligeiro mas com domínio do *legato* e das dinâmicas desde o *piano* ao *forte*, sendo assim menos exigente a nível vocal, como também o é o papel do *Ducca* na ópera *Rigoletto*.

A ópera *Luisa Miller* é outro exemplo em que o papel do Tenor (Rodolfo) é também lírico, tal como na ópera *La Traviata*. Todos os duetos com o soprano são bastante líricos, sem grandes *fortes* e nem *fortíssimos*, como “*Deh la parola amara*” e “*ah piangi*” onde somente reina o *legato* e as dinâmicas. O momento mais dramático aparece na ária de Rodolfo “*Quando le sere al plácido*”, onde existem três *fortes* no recitativo e dois *crescendos* na ária, de *forte* para *pianíssimo*. Mais uma vez, nesta ária impera o *legato* e o fraseado. No fim da ópera, o *ensemble* “*Ah tu perdonna*” é um momento dramático mas cheio de *pianos* e de contrastes dinâmicos, sendo estas qualidades dramático-musicais que caracterizam a voz do tenor Lírico.

Capítulo 4

Verdi e a Forma

Giuseppe Verdi, ao compor as suas óperas em meados do século XIX, baseou-se num sistema de convenções que se chamava “*Solite forme*”, criado por Abramo Basevi¹⁰ em 1859, que visava a organização das óperas em *Árias*, *Duetto*s e *Finale*s. Os compositores que o antecederam (Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti) já tinham criado um modelo standard para as formas das suas óperas. Verdi, de uma maneira muito suave, foi mudando este modelo anterior. Como consequência, Verdi começa a exigir nas suas óperas, que um determinado papel seja mais exposto no primeiro plano em relação à acção que decorre, enfraquecendo assim a relação tradicional anteriormente praticada, usando nas suas *scenas* um canto lírico declamado, permitindo uma expressão mais flexível e uma caracterização mais forte dos seus personagens.

¹⁰ **Abramo Basevi** (1818-1885), musicólogo e compositor italiano, autor do estudo fundamental *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (1859) – “The Musical Quarterly” 86(4), Winter 2002, Oxford University Press, p. 630.

4.1 Árias

Uma ária, segundo Basevi (1859), é composta por três andamentos: o lento (muitas vezes chamado “*cantabile*” ou “*adagio*”), o *tempo di mezzo* (que veio da influência do rondó, do fim do século XVIII) e a *cabaletta*. Analisando, por exemplo, na ária de tenor do Manrico da ópera *Il Trovatore* facilmente se encontram as três secções: começa com o lento “*il pressagio funesto*”, seguindo-se o *tempo di mezzo* “*Ah si en mio*” e finalmente a *cabaletta* “*Di quella pira*”.

Verdi tinha a grande preocupação de, nas suas árias, realçar o realismo e a expressividade, com o objectivo de criar momentos individuais de grande impacto. Segundo Basevi (1859), Verdi preferia evitar as modulações de longa duração e fazer a cadência musical na tonalidade principal, baseando-se no protótipo lírico *a, b, a* ou *a, b, c*, sendo *a* o início da frase musical, *b* o meio, e *c* o fim. Este protótipo, segundo Scott Balthazar, deixa bastante espaço de manobra. Assim Verdi, ao adicionar *fioriture* (ornamentação) no fim das frases musicais e ao incluir a parte declamatória nalgumas passagens, consegue criar no andamento lento uma maior expressividade, e que está em ligação com a *scena* anterior, como por exemplo na ária de Rodolfo da ópera *Luisa Miller* “*Quando le sere al placido*”.

No segundo andamento, o *tempo di mezzo*, ocorre normalmente o diálogo entre a acção presente e a passada, que se revive trazendo ao palco solistas ou elementos do coro com notícias, assim fazendo uma ligação directa da ária com a *scena* precedente. Motiva também a disposição da *cabaletta* que se seguirá, e cria em toda a ária um maior efeito visual. O *tempo di mezzo* também varia consideravelmente de alcance e de duração dependendo das circunstâncias dramáticas que Verdi pretende criar. Serve como exemplo a ópera *La Traviata*, quando o pai de Alfredo quer dissuadir o seu filho de seguir *Violetta* até Paris, “*Ne rispondi d’un padre*”.

No terceiro andamento, a *cabaletta*, Verdi faz uma transição quase sempre com orquestra e coro num grande *crescendo*, até chegar ao tema principal, como por exemplo Manrico em *Il Trovatore* com “*di quella pira*”.

4.2 *Duetto*

Verdi concebeu os seus *duettos* com quatro andamentos: primeiro o *tempo d'attacco*, seguindo-se o lento (*cantabile* ou *adagio*), depois o *tempo di mezzo* e por fim a *cabaletta*. O melhor exemplo que ilustra estes quatro andamentos é o primeiro *duetto* de Gilda e seu pai Rigoletto na ópera *Rigoletto*, “*Figlia, mio padre*”.

O primeiro andamento, o *tempo d'attacco*, consiste em dois grandes solos, seguidos de uma passagem de diálogo. O objectivo de Verdi era a continuidade com a *scena* anterior através de estruturados *tempi d'attacco* e de diálogo modulado entre o *parlante* e o *arioso*, como por exemplo no *duetto* de Riccardo e Amelia na ópera *Un Ballo in Maschera*.

Como no *tempo d'attacco* Verdi mostra um *crescendo* grande, e para manter a continuidade, o mesmo se passa no andamento lento onde Verdi começa com solos sucessivos com uma direcção de linha musical para o fim do andamento, acabando com uma *codetta*. Esta abordagem visava uma maior transição do fim do *tempo d'attacco* para a vocalização do fim do lento (*cantabile*), mantendo assim um progresso musical que facilitava a caracterização das personagens.

De forma a manter uma coesão musical entre todos os quatro andamentos, o *tempo di mezzo* tinha geralmente o mesmo peso que os outros andamentos, tendo sempre um ponto principal de acção seguido por um diálogo. Verdi, ao ligar o andamento lento ao *tempo di mezzo* com um motivo teatral, isto é, com um *parlando súbito*, traz acção e dita a direcção de todo o *duetto*, além de tornar os quatro andamentos bastante coesos, como por exemplo na ópera *Rigoletto*, o *duetto* “*Culto famiglia*” entre Gilda e Rigoletto.

Por fim a *cabaletta*, em que Verdi começa com os tradicionais solos, geralmente com um tempo *moderato*, muda a tonalidade no segundo solo e retira a *reprise* deste último, como por exemplo na ópera *Rigoletto* a *cabaletta* “*ah veglia o donna*” entre Gilda e Rigoletto.

4.3 *Finales*

Basevi (1859) nota que os *finales* de Verdi são, a nível estrutural, muito idênticos aos *duettos*. Verdi utilizou o *tempo d'attacco* e o *tempo di mezzo* nas suas personagens principais enquanto que o *largo* e a *stretta* eram uma reacção antecipada à acção que se passava em *scena*. Serve como exemplo o *finale* do primeiro acto da ópera *Nabucco* “Viva Nabucco”, que inclui o *tempo d'attacco* começando com um *parlante* que se estende até ao *largo*, o declamatório *tempo di mezzo* e por fim a *stretta* “Non piu costretto”.

A utilização do *tempo d'attacco* com a crescente orientação linear da acção faz com que o drama criado por Verdi não seja redundante em comparação com as suas próprias obras de juventude.

4.4 Verdi e os Libretistas

Na segunda metade do século XIX os libretistas começaram a ganhar uma posição mais relevante na história do teatro em Itália, onde até então viviam na sombra dos poetas da corte. Os libretistas, ao trabalharem em exclusivo para um teatro de ópera, tinham direito a um salário fixo, e assim conseguiam ter uma vida mais estável. No entanto, este salário era muito baixo, tendo em conta a complexidade do trabalho de um libretista em adaptar uma história às frases musicais do compositor. Piavé recebeu 10 vezes menos que Verdi pelo *libretto* de Ernani.

Embora estivessem num plano diferente dos compositores, os libretistas eram altamente considerados por Verdi, pois toda acção dramática era criada pelos libretistas e deles dependia. A sua escrita era muitas vezes pobre a nível de argumento, não só porque estes *librettos* eram pouco ricos, como, para além disso, estavam sempre sob o olhar da censura que muitas vezes proibia certos temas que pudessem ser demasiados livres ao olhar da época. A elite Italiana lia poesia muito rica, como por exemplo Leopardi e Foscolo.

Já o povo, apesar de não ter tanta educação, ia à ópera, e a simplicidade dos *librettos* utilizados por Verdi dava uma resposta directa ao nível popular, com a sua simplicidade e objectividade.

As estratégias de controlo da informação não eram iguais em toda a Itália. O norte de Itália, que era regido politicamente pelo Império Austro-húngaro, tinha uma censura mais tolerante, enquanto o resto de Itália era regida pela censura do Vaticano, bastante mais exigente e austera em relação ao carácter, conteúdo e implicações políticas das peças, e por fim à linguagem utilizada.

4.5 Verdi e o Teatro

Ao compor as suas óperas, Verdi exigia uma comunhão perfeita entre a palavra e a música por ele composta, no período anterior a este, o *Bel Canto*, as obras eram mais sensíveis à linha de canto e à criação de emoções através da linha musical, isto é, com adornos vocais bastante extensivos. Em Verdi a palavra, a música e a encenação deveriam estar em perfeita harmonia, bastando que um destes três elementos fosse menos válido para originar um forte desequilíbrio. Por essa razão, todos os libretistas de Verdi eram altamente considerados por ele, e o compositor trabalhava muito com os libretistas como encenador, sempre preocupado com a relação entre palavra/música, com o intuito de assim criar personagens claras do ponto de vista teatral.

Assim, Verdi conseguiu levar a ópera não só à elite mas também ao povo pela sua clareza e objectividade no teatro. Com *librettos* com personagens de carácter literário, personagens nas quais o próprio público se podia rever, Verdi proporcionou uma maior identificação e melhor interacção entre o teatro e o público.

Capítulo 5

Contexto Histórico das Óperas

Rigoletto e Un Ballo in Maschera

5.1 Contexto Histórico-Social em Itália entre 1849-1859

Nos séculos XVII-XVIII, a Itália, então dividida em cidades-estado rivais (os Estados Italianos), esteve sob o domínio espanhol e austríaco. O desmembramento extremo do país e a deslocação das vias marítimas do Mediterrâneo provocaram o declínio económico da península. Pouco a pouco, os velhos Estados Italianos perderam a sua influência e poderio.

Assim, a oposição dos Italianos ao domínio austríaco manifestou-se num sentimento cada vez mais forte em prol da unidade nacional e da independência.

Estado	Capital	Situação política
Reino do Piemonte	Turim	Reino do Piemonte (Victor Emanuel I, conde de Cavour como 1º ministro)
Lombardia	Milão	Província do império Austro-húngaro (Dinastia Habsburgo)
República de Veneza	Veneza	Governo dos Doges, tutelada pelo Império Austro-húngaro
Reino das Duas Sicílias	Nápoles	Reino dos Bourbons (ramo espanhol)
Estados Pontifícios	Roma	Governo do Papado
Grão-ducado Toscana	Florença	Grão-duque d'Áustria
Ducado de Parma	Parma	Duque de Parma
Ducado de Modena	Modena	Duque de Modena

Tabela 1 - Divisão Política da Itália pré-1861

Na intricada geografia político-cultural itálica predominava o paroquialismo, o campanilismo, a crença arraigada da população de que o seu *paese*, o verdadeiro país, era o lugarejo onde nasciam, no qual baptizavam os seus filhos, o do dialecto que falavam, e de onde tiravam o sustento, sendo-lhes indiferente o destino dos vizinhos. “Facilitavam assim a continuidade da hegemonia estrangeira”.¹¹

O *Risorgimento* é o movimento da história Italiana que procurou entre 1815 e 1870 unificar o país, para deixar de ser apenas uma colecção de pequenos Estados submetidos a potências estrangeiras, e passar a ser um só Estado-Nação.^{12 13}

¹¹ Gusmão, L.A, Jacoby, R. e Rigotto, G.. Mazzini, *Garibaldi e Verdi e a Unificação Italiana*. Cadernos de História Memorial RGS Voltaire Schilling (2005), p. 81

¹² *History of Italy*. www.oup.com/historyofitaly (acedido em 6 de Julho de 2010).

¹³ *Risorgimento*. www.oup.com/risorgimento (acedido em 6 de Julho de 2010).

Simone Celani¹⁴ relembra que “a ópera era o único elo de ligação entre estes pequenos Estados Italianos, sendo um dos poucos pontos em comum em todos eles.”

Assim, no século XIX, a Itália testemunhou duas guerras de Independência (1848-49 e 1859-60) e uma revolução social e política de grande envergadura.

Na primeira fase do *Risorgimento* (1848-1849), desenvolveram-se vários movimentos revolucionários e uma guerra contra o Império Austríaco, mas concluiu-se sem modificação.

A Revolução de 1848 teve um carácter extremamente nacionalista, com uma tripla aspiração: à liberdade, à unidade e à independência Italianas. É certo porém, que os movimentos revolucionários não tinham coesão, pois havia três tendências que queriam a unificação: os *Neoguelfistas*, dirigidos pelo Papa, pretendiam uma confederação de Estados; os *Monarquistas Constitucionais*, inspirados por Cesare Balbo e Máximo D'Azeglio, queriam um Estado nacional unitário governado pela Casa de Sabóia¹⁵, reinante no Piemonte-Sardenha¹⁶; e os *Republicanos* dirigidos por Giuseppe Mazzini e Giuseppe Garibaldi, empenhado em derrubar as dinastias e implantar uma República Democrática.¹⁷

O Papa Pio IX e o rei do Piemonte-Sardenha, Carlos Alberto, implantaram uma série de reformas liberais nos seus estados a partir de 1846, sobretudo a liberdade de imprensa, ganhando assim a adesão dos patriotas, como Mazzini.

A insurreição eclodiu nos Estados conservadores. Em Janeiro 1848 os sicilianos rebelaram-se contra o poder dos Bourbon e adoptaram a Constituição espanhola de 1812. Logo a seguir, no reino de Nápoles reivindicou-se a implantação das mesmas leis, pelo que, a 12 de Janeiro de 1848 foi formado um governo provisório e Fernando II de Nápoles, sob pressão britânica, promulgou imediatamente a constituição, que passou a ser seguida na restante da

¹⁴ Celani, Simone em *La Sapienza - Università di Roma* - www.uniroma.it (acedido em 12 de Julho de 2010).

¹⁵ *History of Italy*. www.oup.com/historyofitaly (acedido em 6 de Julho de 2010).

¹⁶ *Reino da Sardega* www.unirma.it (acedido em 4 de Junho de 2010).

¹⁷ *Revolução de 1848 nos Estados Italianos*. www.columbia.edu/cu/historyofitaly (acedido em 6 de Julho de 2010).

Itália, uma vez que o Papa Pio IX se opôs à intervenção de tropas austríacas dispostas a reprimir os motins. Insurreições nacional-populares ocorreram em Turim, Milão e Roma.

Simultaneamente, em Veneza, onde os protestos redobram após o anúncio da queda de Metternich (estadista do Império Austríaco), lutava-se contra a dominação austríaca, da mesma forma que em Milão, e os revolucionários proclamaram a república.

Em Florença, Roma e Turim, os soberanos anteciparam-se à insurreição promulgando Constituições.

Apesar dos sucessos iniciais, a divisão dos revolucionários e a intervenção externa restabeleceram a ordem anterior. A revolução foi derrotada com o apoio de forças vindas de França e da Áustria, países interessados no restabelecimento das monarquias absolutistas e do poder do Papa. O movimento de Mazzini, apesar de outras tentativas de insurreição, em 1853, enfraquecia. As forças que queriam construir uma Itália mais moderna e democrática foram vencidas. A derrota dos revolucionários provocou a restauração do absolutismo em quase todos os Estados Italianos. O único reino que manteve uma constituição liberal foi o Piemonte-Sardenha. Quase todos os partidos empenhados na unificação depositaram aí suas esperanças.

Embora fracassadas, as Revoluções de 1848-1849 revelaram o caminho para concretizar a unificação. Deixaram evidente a necessidade de obter uma ajuda externa capaz de neutralizar o poderio austríaco, um dos obstáculos à unificação, e também a necessidade de união sob o Reino do Piemonte-Sardenha, não só porque a dinastia de Sabóia era a única fora da influência austríaca, mas também pelo enfraquecimento dos demais movimentos revolucionários, tal como o republicanismo, pela prisão, morte ou exílio de inúmeros dirigentes.

Depois da onda revolucionária, a segunda fase *Risorgimento*, em 1859-1860, prosseguiu no processo de unificação e declarou em 1961 a existência de um Reino de Itália, governado

por Vitor Emanuel II¹⁸, filho do rei Carlos Alberto, da Casa de Sabóia. A unificação da Itália completou-se com a anexação de Roma, antes a capital dos Estados Pontifícios, em 20 de Setembro de 1870.

"E chegará um dia em que já não se falará de melodia, de harmonia, de escola Italiana ou alemã, do futuro ou passado, etc. Então, talvez, poderá estabelecer-se o reino da música."
Carta de Verdi ao Conde Arrivabene.¹⁹

¹⁸ *Vítor Emanuel II da Itália*. 30 de Abril de 2010. www.oup.com/saboia (acedido em 4 de Junho de 2010).

¹⁹ *Verdi e a Unidade Italiana*. 2002 de Giorgio Mottola. www.verdi.it/voltaire/artigos/verdi.htm (acedido em 4 de Junho de 2010).

5.2 Contexto Histórico da Ópera *Rigoletto*

O *Rigoletto*, caracterizado por Giuseppe Verdi numa carta para Cesare de Sanctis, Riccordi p.12 como “a sua melhor ópera”, foi a décima sétima ópera que Verdi compôs. Foi escrita imediatamente a seguir às revoluções europeias de 1848-49, tendo a sua estreia em Veneza a 11 de Março de 1851.

1850 foi um ano de grande produtividade para Verdi: ainda ocupado com a partitura de *Stiffelio* para o Teatro Grande de Trieste, teve também que cumprir seu contrato com o *Teatro La Fenice*, em Veneza. Verdi comunicou a Francesco Maria Piave²⁰ a sua intenção de passar a música um determinado assunto, com personagens que já tinham causado escândalo em Paris em 1832 na obra de Victor Hugo *Le Roi s’amuse*. Esta peça, segundo Verdi, seria fantástica a nível teatral e dramático, mas poderia ser sensível à Censura dada a ideia matriz de um rei que se apaixona pela filha de um palhaço e logo a larga, fazendo o mesmo a todas as mulheres que lhe interessam, da sua corte ou não, expondo assim a imagem de uma corte obscena. Piave, entusiasmado com a ideia, respondeu de imediato e começou logo com o trabalho de pesquisa e de obtenção da autorização para a exposição

²⁰ **Francesco Maria Piave** (Murano, 1810 - Milão, 1867) abandonou a carreira eclesiástica continuando seus estudos em Roma, para onde se mudou com a sua família. Em 1842 tornou-se director de performance no *Teatro La Fenice*, em Veneza, onde foi nomeado poeta oficial de 1848 a 1859.

Em 1842 também trabalhou com o *Teatro alla Scala*, em Milão, onde se tornou o poeta oficial de 1859 a 1867. Escreveu cerca de 60 libretos para vários compositores: Mercadante, Pacini, Ponchielli e os irmãos Ricci.

Porém, os seus mais importantes libretos, foram aqueles que escreveu para a Verdi, de quem se tornou um colaborador assíduo e devotado. Escreveu 10 libretos para Verdi: *Ernani* e *I due foscari* (1844), *Attila* (1846), *Macbeth* (1847), *Il corsaro* (1848), *Stiffelio* (1850), *Rigoletto*(1851), *La traviata* (1853), *Simon Boccanegra* (1857) e *la forza del destino* (1862) - <http://www.giuseppeverdi.it/visInglese/> (acedido em 4 de Junho de 2010).

teatral da peça. Apesar da insistência de Piave junto do director do *Teatro La Fenice*, nada poderia ser feito quanto à Censura, que não permitiria que o rei fosse retratado como um libertino cínico.

Os ideais das obras de Vitor Hugo não eram muito bem aceites na altura, pelo que Piave teve que trabalhar arduamente para os poder contornar. Também por sugestão de Verdi, teriam que encontrar para a ópera um nome diferente do da obra de Vitor Hugo.

O libretista e o compositor tiveram de aceitar várias alterações à versão original em francês: o protagonista *François I*, Rei de França, foi transformado em um anónimo Duque de Mântua (reconhecível, porém, como *Vincenzo I Gonzaga*) e muitos nomes das personagens foram alterados. Verdi, com o seu raro sentido dramaturgico, não pretendia ter o rei como protagonista da ópera mas sim o bobo da corte. E assim o título definitivo tornou-se *Rigoletto*, depois de uma temporária *La maledizione*, alterada, como de costume, pela Censura.

Dada a sua ligação à obra de Victor Hugo, *Rigoletto* era uma ópera de facto suspeita. Como a Censura controlava todos os teatros de ópera, bem como os seus compositores e libretistas, estava actualizada quanto ao tema da nova ópera de Giuseppe Verdi, pois já na estreia da ópera anterior, *La Battaglia di Legnano* em Roma a 27 de Janeiro de 1849, dias antes da proclamação da República, havia suspeitas sobre o tema do libreto, criando uma atmosfera repressiva e negativa em torno da sua estreia e das demais récitas que se sucederam na década seguinte.

A estreia de *Rigoletto* teve lugar no dia 11 de Março de 1851 no *Teatro La Fenice* em Veneza, com um sucesso retumbante perante o público. Teresa Brambilla foi *Gilda* (soprano), Felice Varesi foi *Rigoletto* (barítono) e Raffaele Mirate foi o Duque de Mântua (tenor).

Rigoletto foi a primeira ópera da conhecida “triologia popular” de Verdi, seguida por *La Traviata* e *Il Trovatore*.²¹

5.3 Contexto Histórico da Ópera *Un Ballo in Maschera*

A ópera *Un Ballo in Maschera* foi estreada em Fevereiro de 1859, com libreto de Antonio Somma²².

Em 1856 o *Teatro di San Carlo* de Nápoles contactou Verdi com uma oferta de contrato para que Verdi compusesse uma ópera com base no tema *King Lear* de Shakespeare. Este era um tema para o qual Verdi há muito tempo queria compôr uma ópera. Para o adaptar, Verdi e Somma trabalharam arduamente e em conjunto, mas não conseguiram arranjar cantores para a sua interpretação, pondo fim à continuação deste trabalho.

Sob forte pressão do *Teatro di San Carlo* de Nápoles para apresentar um novo trabalho, Verdi debruçou-se sobre o tema assassinato do Rei Gustavo III²³ da Suécia, retratado na

²¹ *Rigoletto*. 22 de Agosto de 2008.

<http://www.giuseppeverdi.it/visInglese/page.asp?IDCategoria=2170&IDSezione=13888&ID=256616> (acedido em 4 de Junho de 2010).

²² **Antonio Somma** (Udine, 1809 - Veneza, 1864) estudou em Pádua, onde obteve uma licenciatura em Direito. Instalou-se em Trieste, fundou o jornal *La Favilla* e fez um nome como poeta e libretista. A sua tragédia *Parisina*, escrita quando ainda era estudante, foi um sucesso, e na força deste tornou-se superintendente do Teatro Grande, em Trieste. Somma exercia direito em Veneza quando conheceu Giuseppe Verdi, e na sequência da morte de Salvatore Cammarano, Verdi confiou-lhe o libreto de *Un ballo in maschera*. Verdi admirava a sua habilidade poética e espírito patriótico, mas não o achou competente para nenhum assunto com referências musicais. Somma passou a escrever várias obras de teatro, mas nenhum outro libreto de ópera.

O libreto de *Un Ballo in Maschera* foi inicialmente publicado anonimamente, pois Somma recusou-se a associar o seu nome com as mudanças de cenário e personagens impostas pela censura pontifícia. www.giuseppeverdi.it/ (acedido em 4 de Junho de 2010).

²³ **Gustavo III** (1746-1792) foi um rei sueco, formado em belas artes, e reconhecido como escritor e libretista. Depois de se tornar Rei da Suécia, criou a Ópera Nacional Sueca, e incentivou escritores, compositores e técnicos reconhecidos para escrever e produzir óperas. Mandou construir a *Swedish National Opera House*, e escreveu ainda o libreto da primeira grande ópera sueca. Planeou um golpe para se tornar o governante supremo da Suécia, alienando a nobreza sueca, e foi assassinado num baile de máscaras por uma conspiração

ópera de Auber - *Gustavus III*²⁴ - estreada em Paris em 1833. Esta ópera estava ainda a ser realizada quando, em 1857, Verdi decidiu reformular esse libreto. Somma assumiu o novo desafio e um libreto conhecido como *Gustavo III* foi apresentado em 1857. A Censura Bourbon interferiu constantemente com a composição da ópera, levantando acusações e exigindo revisões, sendo a mais significativa a recusa em permitir a representação de um monarca no palco, e especialmente o assassinato do monarca. Tal como tinha acontecido com *Rigoletto*, foram propostos mudanças dos nomes e títulos das personagens (o Rei da Suécia tornou-se o Duque da Pomerânia; Ackerstrom tornou-se Conde Renato), a localização foi transferida de Estocolmo para Stettin (Alemanha), o tempo da história foi antecipado para uma época em que o povo ainda acreditava em magia, e os conspiradores só poderiam agir por motivos pessoais.

Trabalhando em conjunto, Verdi e Somma fizeram as alterações necessárias ao libreto e concluíram a ópera. Quando, em 1858, os ensaios estavam prestes a começar em Nápoles, três Italianos tentaram assassinar o Imperador Napoleão III em Paris, e a censura tornou-se ainda mais sufocante.

Verdi não estava disposto a distorcer completamente a sua ópera como o *Teatro di San Carlo* lhe exigia, e quebrou o seu contrato com o teatro. O teatro processou-o e Verdi respondeu com um processo por difamação. Esta batalha jurídica terminou com a retirada de acusações pelo teatro e com a promessa do compositor para terminar outro trabalho até ao Outono. A ópera finalmente apareceu como *Una Vendetta in domino*. Ricordi²⁵ tentou

de nobres. Laurance, Rita.2010 *All Music Guide*. www.answers.com/topic/gustav-iii-or-le-bal-masqu-opera (acedido em 4 de Junho de 2010).

²⁴ *Gustavus III* é uma ópera em 5 actos composta Daniel Auber, com um libreto de Eugène Scribe, inspirado no episódio histórico do assassinato do Rei Gustavo III da Suécia. *Gustavus III* foi um grande sucesso no seu tempo. Auber criou furor em toda a Europa com o *galop* dançado no ballet no acto final. Este número de dança ocorre na cena do baile, o que exige uma multidão de 300 pessoas, conjuntos extravagantes e figurinos luxuosos. Senhoras da sociedade subornavam os produtores de ópera, apenas para poder dançar o *galop* durante o último acto. *Gustavus III* estreou na Ópera de Paris a 27 de Fevereiro de 1833, e foi um enorme sucesso. Laurance, Rita.2010 *All Music Guide*. www.answers.com/topic/gustav-iii-or-le-bal-masqu-opera (acedido em 4 de Junho de 2010).

²⁵ **Giovanni Ricordi** (Milão, 1785-1853), fundou em 1808 uma editora dedicada à área musical e cultivou relações de amizade com os principais compositores italianos de ópera da época, incluindo Rossini, Bellini e Donizetti, ganhando o direito de publicar todas as suas obras.

obtê-lo para o *Teatro alla Scala*, em Milão, mas Verdi concedeu-a ao *Teatro Apollo* em Roma. Mas nem aqui o libreto teve paz: a cena teve que ser mudada de Estocolmo para Boston, e o Rei Gustavo tornou-se o Conde de Warwick, governador de Massachusetts.

Nas palavras de Shakespeare... muito barulho por nada. A ópera foi finalmente apresentada com o título de *Un ballo in maschera* na noite de 17 de Fevereiro, 1859.^{26 27}

A partir de 1844 incluiu também no seu catálogo as obras do jovem Giuseppe Verdi. O cuidado que o editor teve na génese e no desempenho de cada uma das óperas do maestro fez crescer uma intensa amizade e colaboração profissional entre Ricordi e Verdi, constituindo sem dúvida um novo factor muito importante na vida musical italiana. <http://www.giuseppeverdi.it/> (acedido em 4 de Junho de 2010).

²⁶ *Un ballo in maschera*. 22 de Agosto de 2008.

<http://www.giuseppeverdi.it/visInglese/page.asp?IDCategoria=2170&IDSezione=13888&ID=256593>
(acedido em 4 de Junho de 2010).

²⁷ *Un ballo in maschera*. 24 de Maio de 2010. http://www.giuseppeverdi.it/Un_ballo_in_maschera#cite_ref-2
(acedido em 4 de Junho de 2010).

Capítulo 6

A interpretação dada pelo compositor

Na época de Verdi não sabemos ao certo que tipo de liberdade musical tinham os cantores. Poderiam improvisar cadências? Poderiam fazer variações? Poderiam adicionar notas agudas? "*Unfortunately we don't know*" como referiu Budden (2008:163). Sabe-se no entanto que as óperas *Rigoletto* e *Un Ballo in Mascera* foram escritas após o período em que a ornamentação vocal era obrigatória, como já foi referido em capítulos anteriores.

De Van (1998:95) refere que "*the roles in Verdi's operas can be categorized in four types as the: Heroe, Heroine, Tyran and the Judge*".

Ao analisar a ópera ***Rigoletto***, encontram-se claramente as personagens correspondentes a esta tipologia:

- O Juíz é Monterone. Embora o público não saiba directamente do relacionamento do Duque de Mântua com a filha de Monterone, este quando aparece amaldiçoa o *Rigoletto*, que por seu lado também tem uma filha com quem o Duque se vai envolver. Assim, Monterone aparece como o Julgador do mau presságio para o *Rigoletto*.

- A Gilda, filha de *Rigoletto*, corresponde à Heroína, já que se apaixona por um estudante que só mais tarde descobre que é o Duque de Mântua. Quando Gilda descobre que o seu Pai quer mandar matar o Duque (seu amado), e mesmo sabendo que este tem várias mulheres, disfarça-se e quase que se oferece aos assassinos para ser ela morta em vez do seu amado.
- O Tirano é claramente o Duque, que se apaixona por todas as mulheres e delas se aproveita para sua própria satisfação, menosprezando os valores de ética.
- O Herói desta ópera é o *Rigoletto*, que tem que divertir o Duque de Mântua e toda a corte, para o que tem que recorrer a todo o tipo de animação, até mesmo gozar com os relacionamentos femininos do Duque. Assim, como o *Rigoletto* tem uma filha por quem o Duque se apaixona, e já a prever o mau presságio do julgador Monterone, o *Rigoletto* manda matar o Duque para salvar a sua filha das mãos deste.

Também na ópera *Un Ballo in Maschera*, são claramente identificáveis estes quatro tipos de personagens:

- O Herói é o Riccardo, o Governador de Boston que está apaixonado pela mulher do seu melhor amigo e, para não a ver nem trair o seu fiel amigo, dá-lhe um cargo político importante longe de Boston.
- A Heroína é Amelia, mulher de Renato, que é o melhor amigo de Riccardo. Também Amelia ama Riccardo, e embora tenha sido sempre fiel a Renato, sente-se envergonhada perante o marido quando este descobre da paixão mútua entre Amelia e Riccardo.
- Renato é o Tirano, já que quando descobre que a sua mulher e o seu melhor amigo gostam um do outro, resolve assassiná-lo num baile de máscaras, descobrindo posteriormente a verdade, que Riccardo nunca tinha tocado na sua mulher, e que lhe tinha concedido um cargo político num local distante.
- O Juiz é a Ulrica, uma feiticeira a quem Amelia recorre a pedir ajuda para acabar com os sentimentos que tem por um amor impossível, que é Riccardo. Através do

seu secretário Riccardo toma conhecimento de que existe uma feiticeira que faz práticas proibidas de magia, e ele próprio se disfarça de pescador e vai espiar a feiticeira, para se certificar se é de facto verdade que ela pratica magia proibida. Riccardo pede então à feiticeira para lhe adivinhar o futuro. Ao ler a mão de Riccardo, a feiticeira adverte-o para que tenha cuidado, pois a próxima pessoa que lhe apertará mão será a pessoa que o vai matar...

Capítulo 7

Características interpretativas

7.1 A Nível Musical

7.1.1 Ópera *Rigoletto* - Duque de Mântua – Tenor

Na ópera *Rigoletto* o papel do Duque de Mântua é interpretado por um tenor Lírico. Ao longo da partitura²⁸, Giuseppe Verdi usa muito os termos “*con eleganza*”, “*deciso*” e “*con forza*” quando se refere às árias do Duque, pelo que se conclui que a personalidade deste personagem é sedutora e galante.

No dueto do primeiro acto entre Gilda e o Duque, Giuseppe Verdi usa muitos contrastes dinâmicos na parte do tenor, especialmente quando canta palavras de amor a Gilda. Por exemplo, a frase “*sua voce é il palpito*” de *ff* para *ppp* súbito, revela muita elegância e sedução. Também ao recorrer a um *stentato* a partir de “*a dunque amiamoci*” e ainda um *stringendo* e um *crescendo* a culminar num *forte* quando diz “*saró per te*”, visam criar um maior impacto de sedução, de exposição de sentimentos, transmitindo-os com verdade.

No famoso quarteto do quarto acto “*Bella figlia*”, cuja tonalidade é Ré bemol Maior, o compositor utiliza um *andante* e dois *grupettos* logo em “*amore*” e “*tuoi*”, *grupettos* estes que podem ter um carácter de brincadeira nestas duas palavras, mostrando que o amor não é

²⁸ Verdi, Giuseppe. *Rigoletto*, Riccordi, Milano, 1985.

assim tão forte mas antes frugal. Todos os fortes são aplicados nas palavras relacionadas com paixão, tais como “*palpitar*”, “*consolar*” e “*core*”, expondo assim o grande desejo de amor que está sempre inerente ao Duque.

O Papel do Duque de Mântua tem na sua totalidade 3 árias: “*Questa o quella*”, em Lá bemol Maior; “*Ella mi fu rapita*”, que começa com um recitativo em Fá Maior e na ária muda para Sol bemol Maior, havendo uma modelação para Dó bemol e regressando depois ao Sol bemol Maior; e “*La donna é mobile*” em Si Maior.

O ambiente nestas árias é sempre de elegância e brilho, com excepção da ária “*Ella mi fu rapita*” onde, segundo De Van (1998:117), Giuseppe Verdi mostra muito menos brilho provavelmente por ser o único momento em toda a ópera onde o Duque revela os verdadeiros sentimentos que tem pela Gilda, utilizando a expressão “*angiol caro*” e “*la mia diletta*”. Nesta cena o Duque está sozinho, e pela primeira vez revela de forma verdadeira que está apaixonado pela Gilda, e não de uma forma cínica e frugal como fez anteriormente a outras mulheres ao longo de toda a ópera, tanto no início quando diz a Borsa “*della mia bella incognita borghese (...) misterioso un uom v’entra ogni notte (...)*”, como quando se relaciona com Maddalena, no terceiro acto.

Já nas árias “*Questa o quella*” e “*La donna é mobile*”, o ambiente é sempre de elegância e brilho. Nelas, o compositor usa os termos “*con brio*”, “*eleganza*”, “*forza*” e “*deciso*” sendo duas famosas *ballatas* que acentuam mais o carácter leviano e sedutor deste papel, cuja tradição leva a que o intérprete adicione uma nota aguda no fim de ambas as árias: em “*Questa o quella*” adiciona um Si bemol, e em “*La donna é mobile*” emprega uma cadência com o remate final de um Si Natural sustentado, adicionando assim maior brilhantismo e virtuosismo vocal à interpretação.

É também ao longo desta ária que se assiste a uma exposição depois de uma *caesura* que separa um acorde dominante da tónica, criando assim um maior impacto musical.

7.1.2 Ópera *Un Ballo in Maschera* - Riccardo - Tenor

O Papel de Riccardo é um papel muito apaixonado segundo o *libretto* de Antonio Somma, e muito sensato em relação ao do Duque de Mântua da ópera *Rigoletto*. Na ópera *Un Ballo in Maschera*, Riccardo está apaixonado por Amelia, que é a mulher do seu melhor amigo Renato, e esta por Riccardo. Por isso mesmo, e para não cair na tentação de tocar na sua amada e traír o seu amigo, Riccardo resolve dar a Renato um cargo político longe de si. Desta forma não veria mais Amelia e acabaria por esquecê-la. Esta abordagem é totalmente diferente da do Duque em *Rigoletto*, que era mais leviano e sedutor, não só com Gilda mas com todas as mulheres.

Na ária de abertura de *Un Ballo in Maschera*, Riccardo canta “*Lá rivedrá nell’estasi*” em Fá sustenido Maior, onde Giuseppe Verdi utiliza o *cantabile e legato* com vários *dolcissimos* criando assim um ambiente romântico e emocionante, que no final é rematado com um Lá sustenido em *forte*. A ária *canzone* “*Di tu se fedele*” é cantada em Lá bemol Menor com muitas modulações, como por exemplo no ensaio nº62 compasso 11º e novamente no compasso 19º, modulações estas que lembram um pouco as ondas do mar. Como Riccardo está disfarçado de pescador pode-se fazer esta comparação, estabelecendo assim um paralelismo musical. Na primeira parte desta ária, em que Riccardo está disfarçado de pescador e está a falar com a feiticeira sobre o amor e o futuro, o ambiente é mais animado, para o que Verdi utiliza muitos *grupettos*, “*con brio*”, “*staccato*”, “*con slancio*”, criando assim um ambiente de diversão. Por outro lado os *ppp* criam um ambiente de mistério, visto que o Riccardo é o governador de Boston mas está, disfarçado, a querer saber o futuro em relação ao amor. Nesta ária Giuseppe Verdi utiliza também o *ff* nas palavras “*la morte*” e “*l’ira*”, como que revelando antecipadamente ao público o drama final. Esta ária *canzone* termina com um Si bemol que está escrito pelo compositor, e que é sustentado.

A última *romanza* deste papel, “*Forse la soglia attinse*”, começa com um recitativo em Lá bemol Maior, mudando depois na ária para Mi bemol Maior, e no 24º compasso modula para Dó Maior. Para definir a interpretação, nesta ária o compositor utiliza os termos “*dolcissimo*”, “*espressivo*” e “*con slancio*”, criando uma atmosfera verdadeira e expressiva nos seus sentimentos de paixão. Esta ária apresenta um dos raros momentos em que

Giuseppe Verdi escreve na partitura *ppppp*. Ocorre na frase “*come se fosse l’ultima*”, como que sugerindo mais uma vez ao público a previsão do desfecho da ópera, pois esta era realmente a última vez que Riccardo iria ver a sua amada. É também de notar que no compasso que tem *ppppp* ocorre uma brusca modelação da melodia, reafirmando a importância de “*l’ultima*”. Logo de seguida Giuseppe Verdi escreve um “*con slancio*”, culminando na nota mais aguda da ária.

O dueto de Riccardo com Amelia é o principal dueto de amor desta ópera. Começa em Fá Maior modulando depois, no número vinte da partitura²⁹, para Dó Maior, assim se mantendo até ao fim. Neste dueto há a reafirmação de amor entre ambos, amor este que é proibido, havendo na primeira parte a nota de *grande agitato* de forma a revelar o amor aceso e proibido entre ambos. Ao longo deste grande dueto o compositor utiliza o *crescendo* em “*quante volte dal cielo implorai*”, um *con entusiasmo* em “*la mia vita, l’universo*”, e um *mezzavoce dolcissimo* em “*o qual soave*”. Este dueto está cheio de notas altas quer para o Tenor quer para o Soprano, culminando num Dó agudo em ambas as vozes, que embora esteja escrito na partitura só para o Soprano também é muitas vezes cantado pelo Tenor, como sinal de bravura e virtuosismo interpretativo. As notas altas são sempre usadas em palavras relacionadas com a paixão entre ambos, como “*tutto*”, “*t’amo*”, “*irradiami*” e “*d’amor*”, evidenciando a sua força.

7.2 Análise interpretativa de registos Antigos e Actuais

Como base de estudo para esta dissertação, foram analisadas duas gravações da Ópera *Ballo in Maschera* (uma de 1967 e outra de 2005) e duas gravações da Ópera *Rigoletto* (uma de 1961 e outra de 2004). Tendo ambas as gravações em ambas as óperas cerca de 40 anos de distância, são muito diferentes a nível interpretativo.

As gravações têm, naturalmente, intérpretes, orquestras, encenadores e maestros distintos.

²⁹ Verdi, Giuseppe. *Rigoletto*, Ricordi, Milano, 1985.

Un Ballo in Maschera

Papel	1967	2005
Gustavo	Carlo Bergonzi	Massimiliano Pisapia
Amelia	Antonietta Stella	Chiara Taigi
Renato	Mario Zanassi	Ana Maria Chiuri
Oscar	Margherita Guglielmi	Eun Yee You
Ulrica	Lucia Danieli	Franco Vassalo
Orchestra	The NHK Symphony Orchestra	The Gewandhausorchester Leipzig
Conductor	Oliviero de Fabritis	Riccard Chailly
Director		Ermanno Olmi
	Tokyo, September 1967	Leipzig, November 2005

Tabela 2 - Lista de créditos da gravação analisada da ópera *Un Ballo in Maschera*.

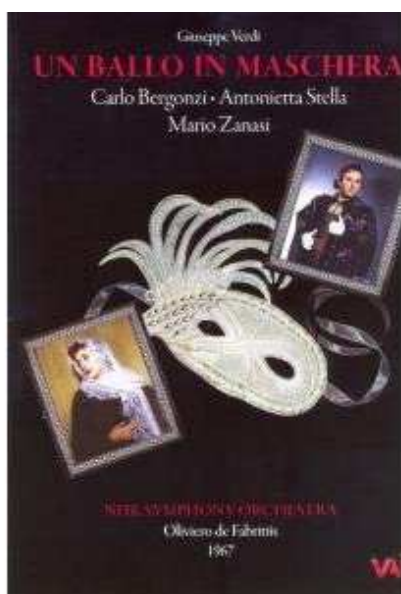


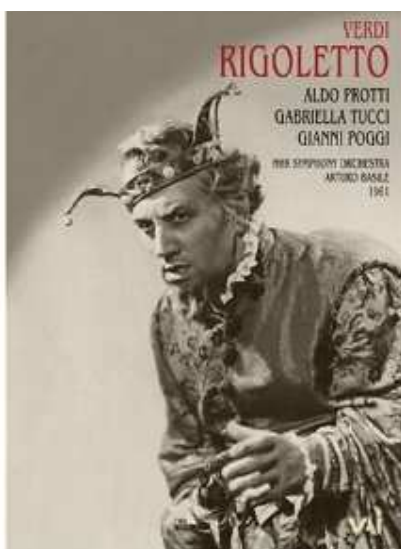
Figura 1 – *Un Ballo in Maschera*, gravação de 1967.



Figura 2 – *Un Ballo in Maschera*, gravação de 2005.

Rigoletto

Papel	1961	2004
Rigoletto	Aldo Protti	Carlos Alvarez
Gilda	Gabriella Tucci	Inva Mula
Duca di Mantova	Gianni Poggi	Marcelo Alvarez
Sparafucile	Paolo Washington	Julian Konstantinov
Orchestra	The NHK Symphony Orchestra	Orquestra Simfonica del Gran Teatre Liceu
Conductor	Arturo Basile	Jesus Lopez-Cobos
Director		Graham Vick
	Tokyo, October 1961	Barcelona, 2004

Tabela 3 - Lista de créditos da gravação analisada da ópera *Rigoletto*.**Figura 3** – *Rigoletto*, gravação de 1961.**Figura 4** – *Rigoletto*, gravação de 2004.

7.2.1 Análise Interpretativa das gravações de *Un Ballo in Maschera*

Pela análise das duas gravações referidas da ópera *Un Ballo in Maschera* à luz da informação e convenções apresentadas em capítulos anteriores, que abordaram o canto Verdiano e o *Bel Canto* em várias das suas vertentes e características, conclui-se que a gravação que mais respeita a partitura, e que por isso mais se assemelha com o estilo que Giuseppe Verdi quis transmitir, é a gravação mais antiga, a de 1967.

Nesta interpretação da ópera os andamentos são mais rigorosos, e são respeitados com todos os *roubato*s, *sostenuto*s e *ataque á tempi*, tal como Giuseppe Verdi deixou registado na sua partitura. O fraseado é também mais idêntico ao estilo Verdiano, onde todas as palavras são claras e perceptíveis, como por exemplo na ária “*La rivedrá nell estasi*”.

Não apenas em termos de andamento mas também a nível musical, nota-se nesta gravação que é exigido um enorme rigor em seguir o que está escrito na partitura, como por exemplo o facto de que todas as notas que têm um acento são obedecidas pelo intérprete em “*Di tu se fedele*”, e todas as dinâmicas são claras. O famoso Dó agudo no fim do dueto do segundo acto, que não está escrito para o Tenor, é interpelado nesta gravação, o que se enquadra com a personalidade do Tenor, como foi referido em capítulos anteriores.

A nível de interpretação, nomeadamente no que se refere a indicações de expressão, existe também um respeito considerável pelo que está escrito na partitura, embora este ponto se verifique em ambas as gravações, em que a interpretação respeita o que o compositor escreveu, cumprindo-se todos os *staccato*s, *legato*s e *pianissimos* de igual forma.

A grande diferença que se faz notar na gravação mais actual é o papel do encenador, que na gravação mais antiga não existe, isto é, está secundarizado, pelo que não se encontra qualquer referência ao encenador na lista de créditos. Este facto permite concluir algo que é consensualmente reconhecido hoje em dia, que é a maior importância dada ao papel do encenador, sendo as interpretações mais recentes bastante mais focadas na parte visual, nos adereços, nos cenários, nas luzes, no movimento em palco e nos figurinos.

A gravação mais antiga é nesse aspecto mais fraca, pois os cenários e todos os adereços são mais simples. Pode-se por isso concluir que antigamente se dava mais importância à parte

musical relativamente à parte visual, factor este que contribuiu para o grande desenvolvimento do papel do encenador nos dias de hoje.

A gravação mais recente tem maior impacto a nível visual, pois o recurso a jogos de luz, o uso de vestuário completamente fora da época (porque o encenador assim o escolheu), a transformação dada pela maquilhagem e o movimento em palco dão uma outra visão da ópera, criada pelo encenador.

A nível musical a gravação mais recente não respeita tanto os andamentos, nem os *roubatos*, nem as dinâmicas, e nem o canto Verdiano é claro e preciso nos momentos certos como acontecia na gravação mais antiga. Embora seja muito semelhante a nível interpretativo à gravação mais antiga, o grande desnível assenta na parte visual, ou seja, na presença do encenador que se nota que contribui para a interpretação desta ópera, e que se preocupa extremamente com a imagem e com o que está em palco.

7.2.2 Análise interpretativa das gravações de *Rigoletto*

A nível de andamentos os tempos são respeitados em ambas as gravações, havendo no entanto uma ligeira discrepância em detrimento da gravação mais moderna, já que na gravação mais antiga os andamentos do papel do Tenor são seguidos com maior rigor, de acordo com o que está escrito na partitura.

Ricardo Mutti comenta na revista *Opera News* (2010:22) “*Nowadays singers sing all the cabalettas that Giuseppe Verdi wrote*”. A confirmar esta afirmação está a gravação mais actual da Ópera *Rigoletto*, em que o tenor canta, no segundo acto, a única *caballetta* ara tenor desta ópera, “*Possente amore*”, enquanto na gravação mais antiga o mesmo não acontece.

Também a nível de *stentatos* e de *roubatos* em ambas as gravações existe um paralelismo idêntico, ou seja, estas indicações são escrupulosamente respeitadas, bem como as cadências musicais, com se nota, por exemplo, no dueto de Gilda e do Duque no primeiro acto “*E il sol dell’anima*”. É também cantado em ambas as gravações o Si bemol no fim da ária “*Questa o quella*”, e também o Si natural no fim da ária “*La donna é mobile*” do terceiro acto.

O papel do Tenor na gravação antiga é interpretado com maior cuidado a nível vocal do que a nível teatral, isto é, este intérprete está mais rígido quanto a movimento corporal, e mais concentrado na parte vocal.

Quanto às dinâmicas no papel do tenor, ambas as gravações são equilibradas e idênticas, de acordo com a partitura, como se pode ver, por exemplo, no quarteto “*Bella figlia dell’amore*”.

Mais uma vez o papel do encenador não consta na gravação mais antiga como referência, indo de encontro à conclusão anteriormente retirada, em como o papel do encenador antigamente não tinha tanto peso como hoje em dia. Na gravação actual o papel do encenador é fundamental e nota-se que existe uma preocupação enorme a nível visual, onde os cenários são mais ricos, o sistema de luzes é mais elaborado e há mais movimento em

palco com sistemas de cenários rotativos. Na gravação mais antiga nota-se que o coro interage também bastante, mas somente a nível de danças e não tanto a nível de expressividade e condução dramática. Já na gravação actual se nota uma maior envolvimento do coro a nível interpretativo/teatral a interagir de acordo com a cena, como por exemplo em *“Intesta che avete signor di Ceprano”* no primeiro acto.

Na gravação mais antiga os cenários e as roupas estão de acordo com a época em que se passa a Ópera. Já na gravação mais recente somos transportados para uma era mais moderna, sendo bastante explorado o lado sexual do Duque onde se vê as suas roupas mais justas, posições mais descaradas e uma maneira de estar mais sexual e visceral. Este desempenho deve-se ao papel do encenador que contribuiu para explorar a parte visual até ao extremo, mostrando um Duque completamente obsceno, e uma Gilda extremamente pura e cândida (aparece a rezar, usa roupas de menina inocente, etc.) ou seja, carregando muito nos extremos e nos contrastes e atenuando ambivalências. Nota-se claramente que o encenador pretende criar um impacto visual de contraste, contribuindo de forma significativa a nível interpretativo desta ópera.

A nível musical ambas as gravações estão muito de acordo com o que está escrito na partitura. O grande factor de diferenciação é o impacto visual, em que a presença do encenador contribuiu para um aspecto visual de outra dimensão.

Capítulo 8

Conclusão

Na dinâmica operática de toda a obra Verdiana, o teatro e o drama são as tónicas fundamentais que a caracterizam.

Verdi aparece num período de transição entre o *Bel Canto* e o Romantismo italianos, e a sua abordagem ao canto resulta do seu posicionamento entre estes dois estilos marcadamente distintos: por um lado Verdi mantém a necessidade de um desempenho altamente flexível e de frases variadas e subtis, tal como no *Bel Canto*; por outro lado Verdi traz o teatro e a representação para as suas obras, na linha do Romantismo, mas rejeitando a abordagem crua e monótona, destinada a alcançar um efeito puramente teatral sem revelar qualquer emoção interior.

Giuseppe Verdi encontra o seu equilíbrio compondo frases musicais cantadas de maneira subtil e flexível, trazendo acima de tudo a emoção para a interpretação da cena em questão, ou seja, o teatro verdadeiramente interpretado pelo canto.

Como consequência, Verdi foi um dos compositores que mais influenciou o alargamento do horizonte vocal, deixando-se de cantar simplesmente linhas musicais bonitas como no *Bel Canto*, para alcançar a fusão perfeita entre o canto e o teatro, mostrando assim uma acção dramática contínua e clara nas suas personagens.

Verdi introduz novas dinâmicas e cria formas musicais na composição das suas óperas, criando um estilo único – o estilo Verdiano. Também o cuidado extremo com a escolha dos *librettos* acentua a importância dada por Verdi à fusão entre o teatro e a música. Num contexto histórico muitas vezes desfavorável aos temas escolhidos, Verdi contorna a censura e avança de forma subtil com as suas ideias conseguindo publicar as suas óperas.

Verdi escreveu óperas para dois tipos de tenor - Tenor Dramático, cuja voz é mais potente e forte, e Tenor Lírico, cuja voz tem de ser mais doce, subtil e suave – sempre requerendo o domínio do fraseado, ataques a tempo, rápida subtileza vocal, domínio das dinâmicas desde o *pianissimo* ao *fortissimo*, notas agudas sustentadas, clareza nas notas rápidas, dicção clara e aberta, e uma maestria na mudança de registos, caracterizando assim o Tenor Verdiano.

As óperas de Verdi têm vindo a ser interpretadas repetidamente desde a sua criação até aos dias de hoje, verificando-se ao longo dos últimos 40 anos algumas mudanças muito significativas a nível de paradigmas interpretativos vocais. A forma como se interpreta Verdi hoje em dia é bastante idêntica a nível de dinâmicas e do que está escrito na partitura comparando com o que se fazia há 40 anos atrás. A grande mudança verifica-se a nível técnico de fraseado e de clareza vocal, ao que se dá menor importância, limitando assim o Tenor Verdiano a seguir apenas o que está escrito na partitura. Deixou de se explorar ao máximo todas as cores e fraseado vocal, tão característicos e importantes na Voz Verdiana, já que Verdi até na escolha das suas vozes era muito exigente, pois o próprio timbre deveria estar de acordo com a personagem em questão “*Verdi was always in the research of the perfect voice that could match his roles in the most theatrical way*”.³⁰

O papel do encenador na ópera tem vindo a ganhar cada vez mais importância e relevo, limitando em parte a liberdade dos cantores na interpretação musical dos seus papéis, sendo obrigados a estar mais concentrados a nível teatral e visual, e menos a nível vocal e interpretativo: tenores fisicamente altos e bem constituídos, capazes de mostrar a sua

³⁰ Balthazar, Scott L. 2004 *The Cambridge Companion to Verdi*. Cambridge. UK: Cambridge University Press, p. 73

virilidade em cena e capazes de fazer as acrobacias exigidas pelos encenadores é um factor chave nos dias de hoje, deixando com frequência a importância da voz para um segundo plano, e abrindo um caminho sem precedentes na adulteração, por parte dos encenadores, da interpretação da partitura. O encenador é o factor diferenciador no desenvolvimento das interpretações a nível visual, pois a nível musical as interpretações das gravações recentes têm muito em comum com gravações antigas, embora nestas últimas se verifique um maior rigor e cuidado musical no fraseado.

O aspecto visual foi o que mais se desenvolveu até aos dias de hoje. Na sua época, Verdi preocupou-se até ao mais ínfimo pormenor com o aspecto dramático e teatral, e consequentemente visual. Hoje em dia o encenador tem uma enorme liberdade, e descarta muitas vezes o que o próprio compositor visualizou e escreveu. Verdi definia-se como um homem do teatro, e por conhecer tão bem o teatro foi sempre muito claro e objectivo nas suas partituras e nas suas anotações para que todas as suas óperas pudessem continuar a ser claras e teatrais.

O grande peso dado ao encenador nos dias de hoje deve-se à grande importância do factor visual, notório em todas as áreas da sociedade actual, em grande parte desenvolvido pelos media. A criação de DVDs, as imagens *High Definition*, os grandes ecrãs modernos, os telemóveis com imagens, etc., têm contribuído para uma exigência do público cada vez maior a nível visual. O público quer ver no palco coisas diferentes, mais apuradas. Ouvir também é importante, mas a parte musical/auditiva foi claramente negligenciada a favor da parte visual.

Anexo A

Biografia de Verdi

Giuseppe Verdi nasceu a 10 de Outubro de 1813³¹. Filho de Carlo Verdi e de Luisa Utini, nasceu na pequena localidade de Roncole, perto de Busseto, então no departamento de Taro, que fazia parte do Primeiro Império Francês, após a anexação do Ducado de Parma e Piacenza.

No dia seguinte ao seu nascimento foi baptizado na Igreja católica, e foi registado em latim como Josephus Fortuninus Franciscus. Quando era criança, os pais de Verdi mudaram-se para Busseto, onde a educação do futuro compositor foi facilitada pelas visitas à grande biblioteca da escola jesuítica local onde começou as suas aulas de órgão. Também em Busseto, Verdi teve suas primeiras lições de composição com o Padre Seletti. Verdi começou então a ter um especial interesse pela literatura e pela narrativa poética.

Quando completou 18 anos tentou ser admitido no Conservatório de Milão, mas foi reprovado por ser maior de catorze anos (idade máxima para que os estudantes fossem aceites) e por não demonstrar talento musical, depois do que procurou o professor Provesi com o qual estudou por três anos composição e piano.

³¹ Federhofer, Hellmut 2002 - *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London Macmillan Publishers, vol.26, p.435

Introdução

Voltando a Busseto, passou a actuar como maestro da banda. Posteriormente, transferiu-se para Milão a convite de Barezzi para ensinar piano à sua filha Margherita. Verdi iniciou assim um namoro e casou-se com Margherita Barezzi .

Em Novembro de 1839, Verdi mudou-se para Milão com o intuito de estreiar a sua primeira ópera *Oberto, Conte di San Bonifacio* no *Teatro alla Scala*. Pouco depois, em 1840, morreram os seus dois filhos e a sua esposa, de apenas 27 anos. A sua segunda ópera foi *Un Giorno di Regno*, que não teve grande sucesso, pelo que Verdi prometeu que não voltaria a compor. Bartolomeo Morelli, director do *Teatro alla Scala*, não aceitou esta promessa e solicitou-lhe que estudasse uma outra peça de teatro, *Nabucco*. Pouco tempo depois, Verdi entregava uma ópera escrita com este libreto. *Nabucco* é uma ópera que fala a respeito da dominação dos hebreus por *Nabucodonosor*, pelo que se identificava com o sentimento do povo italiano em relação à repressão exercida sobre o país pelos austríacos e franceses. O famoso coro “*Va pensiero sul'ali dorate*” foi considerado um símbolo nacional pelos italianos, e quase se tornou o Hino Nacional italiano.

Na década de 1840, após a morte de Margherita Barezzi, o compositor iniciou um romance com Giuseppina Strepponi, uma soprano já em carreira.

Verdi compôs em 1851 uma de suas maiores obras-primas, *Rigoletto*, que estreou em Veneza. Continuou a escrever óperas e tornou-se mundialmente conhecido. Compôs as óperas *Ernani*, *Don Carlo*, *Un ballo in maschera*, *Il Trovatore* e mais tarde *La Traviata*. Algum tempo depois, em 1859, Verdi casou-se com Giuseppina Strepponi. Durante esse período, foi aclamado como um patriota e foi eleito deputado em 1861, ano da unificação da Itália. Posteriormente chegou ao Senado e continuou a compor óperas. Em 1871 estreou *Aida*, em comemoração à abertura do Canal de Suez. Giuseppe Verdi compôs ainda as óperas *Otello* e *Falstaff*, baseadas em Shakespeare, além de algumas peças religiosas.

Em 19 de Janeiro de 1901 sofre uma trombose e morre no dia 27 de Janeiro em Milão, provocando grande impacto em toda a Itália.

Bibliografia

Abbiati, Franco. Giuseppe Verdi, 4 volumes, Milano, 1959

Balthazar, Scott L. *The Cambridge Companion to Verdi*. Cambridge. UK: Cambridge University Press, 2004.

Basevi, Abramo. *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Tipografia Tofani, Firenze, 1859.
(<https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=3216&versionNumber=1>)

Budden, Julian. *The Master Musicians*. Oxford University Press, 2008

Federhofer, Hellmut. *Verdi in the New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed), London Macmillan Publishers, 2002

Garcia, Manuel. *Hints on singing*. Summit Pub.co, 1970

Gusmão, L.A, Jacoby, R. e Rigotto, G.. *Mazzini, Garibaldi e Verdi e a Unificação Italiana*. Cadernos de História Memorial RGS Voltaire Schilling (2005).

Hines, Jerome. *Great Singers on Great Singing*. NY: Limelight Editions, 1982.

Jander, Owen. *Bel Canto, New Grove Dictionary of Opera*. Oxford University Press, 1992.

Kimble, David. *Verdi in the age of Italian Romanticism*, Cambridge University Press, 1981

Miller, Richard. *Training Tenor Voices*. New York: Schirmer Books, 1993.

Moran, William. *The Gramophone and the singer*. Amadeus Press, 2003

Muti, Riccardo. *Opera News*. Ed. Fevereiro, 2010

Phillips-Matz, Mary Jane. *Verdi-Biography*. Oxford University Press, 1993

Potter, John. *Voice*. Yale University Press, 2010

Rosselli, John. *Singers of Italian Opera*. Cambridge University Press, 1995

“The Musical Quarterly” 86(4), Winter 2002, Oxford University Press, p. 630

“Time Magazine”, 20 de Janeiro 1967.

Tommasini, Anthony. *Bel Canto: Audiences Love It, but What Is It?*. The New York Times. 30 de Novembro de 2008, New York edition ed.: AR22.

Van den Berg, John. “Voice and its disorders”, Wiley Pub., 1963.

Van, Gilles de. *Verdi's Theater: Creating Drama through Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

Veilleux, Michel. *Challenges of singing Verdi*. La Scena Musicale. Ed. Maio, 2001.

Verdi, Giuseppe. *Rigoletto*, Riccordi, Milano, 1985.

Consulta de Sites

Antonio Somma. 25 de Agosto de 2008.

<http://www.giuseppeverdi.it/visInglese/page.asp?IDCategoria=2170&IDSezione=13891&ID=256633> (acedido em 4 de Junho de 2010).

Bel Canto: History of the term & its various definitions.. www.belcanto.iu.com (acedido em 4 de Julho de 2010).

Bel Canto: The Old Italian Vocal Technique and Its Golden Age. A1Essays.

http://www.a1essays.com/sample_writing/pdf/BEICanto.pdf (acedido em 10 de Junho de 2010).

Celani, Simone em *La Sapienza - Università di Roma* - www.uniroma.it (acedido em 12 de Julho de 2010).

Casa de Saboia. Wikipedia. 6 de Junho de 2010. www.oup.com/Saboia (acedido em 6 de Julho de 2010).

Francesco Maria Piavé . 25 de Agosto de 2008.

<http://www.giuseppeverdi.it/visInglese/page.asp?IDCategoria=2170&IDSezione=13891&ID=256629> (acedido em 4 de Junho de 2010).

Giovanni Ricordi. 22 de Agosto de 2008.

<http://www.giuseppeverdi.it/visInglese/page.asp?IDCategoria=2170&IDSezione=13888&ID=257309> (acedido em 4 de Junho de 2010).

História da Itália. 1 de Julho de 2010. www.oup.com/historyofitaly (acedido em 6 de Julho de 2010).

Laurance, Rita. *All Music Guide*. 2010. <http://www.answers.com/topic/gustav-iii-or-le-bal-masqu-opera> (acedido em 4 de Junho de 2010).

Reino de Sardenha. 23 de Maio de 2010. www.oup.com/historyofitaly (acedido em 4 de Junho de 2010).

Revolução de 1848 nos Estados Italianos. 20 de Junho de 2010. www.oup.com/historyofitaly (acedido em 6 de Julho de 2010).

Rigoletto. 22 de Agosto de 2008. <http://www.giuseppeverdi.it/visInglese/page.asp?IDCategoria=2170&IDSezione=13888&ID=256616> (acedido em 4 de Junho de 2010).

Risorgimento. 27 de Junho de 2010. www.oup.com/risorgimento (acedido em 6 de Julho de 2010).

Un ballo in maschera. 24 de Maio de 2010. <http://www.grovemusic.com> (acedido em 4 de Junho de 2010).

Un ballo in maschera. 22 de Agosto de 2008. <http://www.giuseppeverdi.it/visInglese/page.asp?IDCategoria=2170&IDSezione=13888&ID=256593> (acedido em 4 de Junho de 2010).

Valley, Simi K. *Bel Canto, Bella Lingua: The Italian Connection - Part 1: Operatic Singing Style*. About.com, a part of The New York Times Company. 4 de Julho de 2010. <http://italian.about.com/library/weekly/aa042501a.htm> (acedido em 4 de Julho de 2010).

Verdi e a Unidade Italiana. 2002. www.oup.com/voltaire/artigos/verdi.htm (acedido em 4 de Junho de 2010).

Vítor Emanuel II da Itália. 30 de Abril de 2010. www.oup.com/historyofitaly (acedido em 4 de Junho de 2010).